

Sulla tecnica della pittura murale nella villa Farnesina

Aldo Angelini

Volume 12, numéro 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073665ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073665ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Angelini, A. (1985). Sulla tecnica della pittura murale nella villa Farnesina. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 161–168. <https://doi.org/10.7202/1073665ar>

Résumé de l'article

L'auteur, qui est directeur des travaux de restauration des fresques de la Villa Farnésine, traite de plusieurs questions techniques qui se sont posées au cours de ces travaux. En particulier, il évalue l'importance du *maltino* et du *muro di pietra* dans l'analyse des fresques de la Villa. La restauration des fresques de Peruzzi dans la Sala della Galatea démontre, d'une part, l'absence des *giornate* et, d'autre part, l'addition progressive de *malta*. Les restaurations ont également révélé certaines innovations techniques de l'artiste, prouvant qu'il fut l'inventeur de la technique des fresques *a pozzolana*, technique qui connaîtra une grande popularité un siècle plus tard. L'examen des peintures de Sebastiano del Piombo témoigne de l'adaptation par celui-ci des techniques de peinture murale particulières à Venise au site de la Villa. La restauration de ces fresques, qui a démontré la rapidité d'exécution de l'artiste, a toutefois révélé les problèmes techniques inhérents à son approche. L'auteur examine la première version de la fresque de Sebastiano représentant Galatée et il reconnaît que l'artiste aurait reçu la commande de peindre le mur entier, jusqu'au sol. Malgré la nature révolutionnaire de la technique de Sebastiano, l'intervention de Raphaël fut nécessaire pour compléter le cycle. Il tira là des leçons sur la polychromie qui furent développées par la suite dans son atelier. L'auteur entreprend une comparaison approfondie des fresques des deux artistes à la Villa Farnésine, et démontre de plus leur influence sur les fresques de Sodoma dans la chambre à coucher.

Sulla tecnica della pittura murale nella villa Farnesina

ALDO ANGELINI

Istituto Centrale del Restauro, Roma

ABSTRACT The Director of the pictorial restorations inside the Villa Farnesina comments on various significant technical issues that are emerging during the work. In particular, he considers the importance of the *maltino* and the *muro di pietra* in the evaluation of the fresco cycles in the villa. The review of the restoration campaigns begins in the Sala della Galatea with consideration of Peruzzi's activities on the ceiling with its special material components. Analysis of the *intonaco* leads to the conclusion that there are no *giornate*, only regular additions of *matta* as the work progressed. Technical innovations here can be clearly identified, ones that show Peruzzi to have been the inventor of interior frescoes *a pozzolana* that will become so popular in the 17th century. The paintings of Sebastiano del Piombo show, on the other hand, a sensitive recognition of the adaptability of experimental Venetian fresco techniques to the particular site of the villa by the Tiber river. Sebastiano's rapidity of execution of the polychrome frescoes, which the restoration illuminates, must have been a spectacle for the other artists who were working there, even though the technical results are demonstrated to have been less than successful. Sebastiano's creation of a first version of the Galatea is shown, and it is deduced that initially he must have been commissioned to fresco the entire wall to the pavement. Although Sebastiano's technical experiments were revolutionary for the Roman scene, it is argued that the intervention of Raphael was necessary to bring to completion the decoration of the room and that lessons learned there by him regarding polychromy were subsequently developed in his *bottega*. The extreme differences in execution and in temperament between the Venetian and the Umbrian are movingly seen in examination of the polychromes and the final version of the Galatea. In this regard, Sodoma's frescoes in the bedroom show a combination of Raphaellesque attitudes with Sebastianesque use of Venetian blues. The restorations are bringing to the fore these and many other exciting discoveries about the specifics of technical operations inside the villa and in Rome during the Renaissance.

RÉSUMÉ L'auteur, qui est directeur des travaux de restauration des fresques de la Villa Farnésine, traite de plusieurs questions techniques qui se sont posées au cours de ces travaux. En particulier, il évalue l'importance du *maltino* et du *muro di pietra* dans l'analyse des fresques de la Villa. La restauration des fresques de Peruzzi dans la Sala della Galatea démontre, d'une part, l'absence des *giornate* et, d'autre part, l'addition progressive de *matta*. Les restaurations ont également révélé certaines innovations techniques de l'artiste, prouvant qu'il fut l'inventeur de la technique des fresques *a pozzolana*, technique qui connaîtra une grande popularité un siècle plus tard. L'examen des peintures de Sebastiano del Piombo témoigne de l'adaptation par celui-ci des techniques de peinture murale particulières à Venise au site de la Villa. La restauration de ces fresques, qui a démontré la rapidité d'exécution de l'artiste, a toutefois révélé les problèmes techniques inhérents à son approche. L'auteur examine la première version de la fresque de Sebastiano représentant Galatée et il reconnaît que l'artiste aurait reçu la commande de peindre le mur entier, jusqu'au sol. Malgré la nature révolutionnaire de la technique de Sebastiano, l'intervention de Raphaël fut nécessaire pour compléter le cycle. Il tira là des leçons sur la polychromie qui furent développées par la suite dans son atelier. L'auteur entreprend une comparaison approfondie des fresques des deux artistes à la Villa Farnésine, et démontre de plus leur influence sur les fresques de Sodoma dans la chambre à coucher.

Non sempre i trattati di tecnica della pittura murale analizzano le condizioni ed i momenti creativi pittorici e tecnici, irripetibili, cioè, le condizioni particolari che il pittore salendo sull'impalcatura deve esaminare affinché la sua opera non dovrà guastarsi in breve tempo per cause non inerenti ai fattori tecnici normali. Certamente, un attento esame di natura squisitamente tecnica è stato operato da ogni serio artista prima di dare inizio alla sua opera di decorazione murale. Dai dati che noi restauratori riassumiamo durante i nostri lavori, si può ben dire che la riuscita del lavoro sarà quanto più perfetta quanto più l'artista è dotto in problemi tecnici ed architettonici. Si può affermare che ogni artista ha un suo tecnico di fiducia e con esso studia le problematiche dell'ambiente, della stagione, della luce, l'altezza e la grandezza della decorazione e la divisione in relazione alle porte o finestre, le adiacenze murarie, le condizioni delle diverse pareti sia per l'esposizione della luce sia per la loro situazione cardinale nord-sud.

Prima di dare degli esempi concreti di quanto ho esposto, debbo dire che queste analisi l'artista le eseguì insieme al suo tecnico di nome maltino. Questo è stato rivelato in Mantova su di arriccio. Dopo il distacco dell'affresco l'artista rinnovava la preghiera al suo uomo, scrivendo sull'arriccio: «maltino, bagnare bene il muro». Si deduce, stando il clima di Mantova, che doveva essere estate.

Maltino = muratore: specialista delle malte e dei supporti. L'artista comincia il suo lavoro coll'esame del supporto o muro. La sua natura può essere: pietra, tufo, mattoni o misto. Bisogna esaminare attentamente l'omogeneità della costituzione del muro in relazione al materiale che lo compone e in base a ciò determinare la quantità della malta, e se sarebbe il caso di mettere l'arriccio.

Muro di pietra: La pietra essendo di natura non assorbente, compatta e dura, avrebbe mal sopportato grandi quantità di malta. A tale proposito uno degli artisti che operarono nella basilica di S. Francesco in Assisi escogitò un sistema singolare: introdusse dei piccoli pezzi di canna negli incontri dei quattro conci delle pietre. È chiaro che la pietra non poteva accettare la malta in quantità normali e tanto meno l'arriccio. Quindi, poca malta, la quale avrebbe supportata la lenta disidratazione solo per temperature ambiente. Da questa analisi il tecnico operò così: introduzione dei pezzi di canna in ogni incontro di conci, sapendo che la malta sarebbe stata dispare, non dello stesso spessore su tutta la superficie a causa dell'irregolarità delle pietre, e stuccatura delle depressioni con la stessa malta, facendola ben seccare. Gettò l'intonaco senza giornate lavorative; è composto da semplici aggiunte di malta. Guai se si fosse comportato regolarmente. Senza questo particolare studio oggi non ne avremmo avuto nessuna traccia della decorazione. Diversamente si comportava la decorazione nella basilica inferiore, dove le cappelle adiacenti sono in muri di mattone. Col supporto composto di

mattoni più malta si dovette pareggiare il prosciugamento dell'intonaco finale con l'arriccio. Quindi, muro composto di mattoni, più malta ed arriccio, più intonaco finale e colore.

In questi due casi che potrei dire normali può verificarsi un altro che nella tecnica si comporta come quello in mattoni, quando il muro è un misto di materiali non omogenei, i più disparati: cioè, il muro cosiddetto di riporto, composto di mattoni, tufo, pietre. È chiaro che se io, su un muro così costituito, non vi metessi l'arriccio il prosciugamento dell'intonaco finale sarebbe ineguale. Ecco perché spesso si vedono affreschi macchiati, con alterazioni policrome. Ciò può dipendere anche da pareti adiacenti al muro in questione. Oltre alle pareti adiacenti l'affresco potrebbe essere danneggiato da vuoti interni e di diminuzioni di spessore ed umidità, causando ascendenti cariche di sali. Vedere il Palazzo Pubblico di Siena.

Ho fatto questa premessa perché si comprenda meglio le spiegazioni per descrivere le varie tecniche in uso nelle scuole che si succedevano nella decorazione murale della Farnesina, dove l'incontro di diversi artisti fa molto riflettere sulla varietà della condizione tecnica ed i risultati conseguenti. Durante i restauri svoltisi alla Farnesina ho potuto fare le seguenti osservazioni sulle condizioni tecniche che i diversi artisti avevano effettuato. Inizierò questo esame con la sala principale, dove potrebbe avere iniziato la decorazione interna effettuata dal suo architetto Peruzzi: la sala della Galatea (Fig. 1, 2). In essa vi operarono Peruzzi, Sebastiano del Piombo, e Raffaello. Aggiungiamo il P. Marescotti che firmava una parasta, e Gaspar Dughet autore, si pensi, dei paesaggi, non ad affresco, ma a tempera a calce.

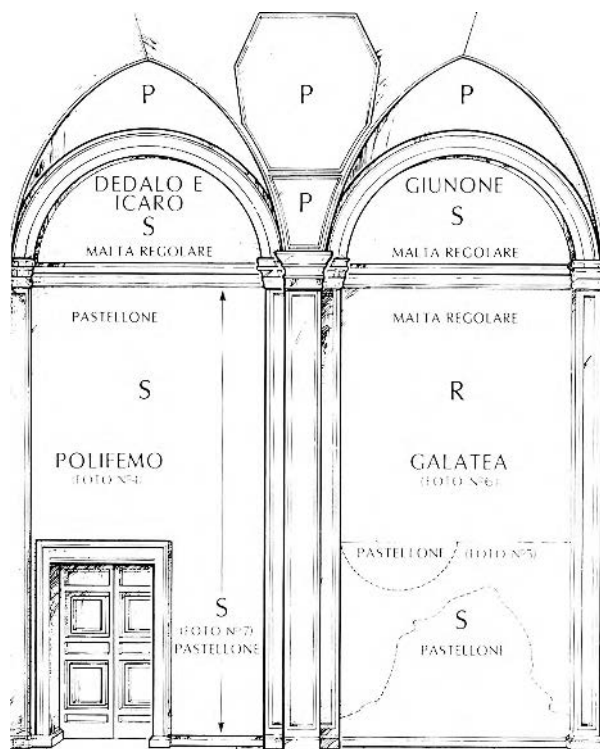
La prima parte della sala decorata, in ordine cronologico normale, era il soffitto, eseguito con perfezione tecnica dal Peruzzi con temi dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il Peruzzi iniziava la decorazione su di un soffitto composto di materiali non omogenei, di un misto di mattoni, tufo, pietre, cocci. Ai vuoti interni dei pennacchi, che sostengono il soffitto piatto, immetteva dall'alto olle di cotto di tipo romano che a tutt'oggi si possono notare, dopo la loro rimozione, nel giardino della Farnesina. Su questo materiale così disparato, e di riporto, per pareggiarne il differente assorbimento, immetteva spesso grossi pezzi di carbone di legna, dove la malta necessaria per collegarli era più abbondante. Sul muro così formato vi gettò un abbondante arriccio molto ruvido che è composto di due materiali, calce più pozzolana, che fa molto bene asciugare. Su di esso apponeva l'intonaco spesso di 2 centimetri. È un misto di tre materiali: sul plafon di calce, sabbia e pozzolana; e sui pennacchi con decorazione esagonale di calce e sabbia. Questa innovazione si spiega in modo seguente: nel soffitto piano non vi sono giornate lavorative, ma solo aggiunte di malta (Fig. 3). Essendo la sala lunga, non sarebbe convenuto mettere una grande quantità di malta in sospensione. La loggia stando all'aperto ed in riva al



FIGURA 1. Villa della Farnesina, Sala della Galatea, muro col *Polifemo e la Galatea*, dopo restauro.

Tevere, quindi molto umida, da buon costruttore Peruzzi doveva avere fatto un calcolo logico tecnico per il prosciugamento della malta. In sospensione, quando viene pareggiata col fratazzino, richiama l'acqua in superficie (in questo caso in basso) e quindi il prosciugamento di essa doveva essere lento: non per assorbimento del supporto (in questo caso il soffitto), ma per lenta progressione dipendente dalla temperatura ambientale. Dato il poco impegno per la ripetitività dei motivi decorativi à trompe-l'oeil eseguiti con stampino, Peruzzi ritenne sufficiente, ed io aggiungo anche per motivi stagionali, poca malta in sospensione, anche perché il soffitto in alto non viene visionato a luce radente come si fa per le pareti verticali. Quindi, anche se la superficie non era perfettamente piana, nessuno dal basso poteva notare la poca livellatura del soffitto (Fig. 3).

Quindi, saggezza tecnica ben riflettuta se ancora oggi dopo quattro secoli possiamo ammirare questa decorazione con innovazione tecnica in un perfetto stato di conservazione per ciò che riguarda la condizione ad affresco. Peruzzi impiegava pochissime giornate lavorative solo negli esagoni quando ormai la malta non vi era più in completa sospensione. Qui si può notare quanto un artista doveva studiare le condizioni ambientali e stagionali prima di iniziare il



P - PERUZZI S - SEBASTIANO R - RAFFAELLO

FIGURA 2. Sala della Galatea, muro col *Polifemo e la Galatea*. Disegno dell'autore con indicazioni dalle diverse malte impiegate dai diversi pittori.

lavoro di una grande decorazione. Per quel che segue in riguardo al progredimento della tecnica del Peruzzi, ricordandosi che, come in una casa, nella Farnesina prima si completava l'esterno e poi l'interno, certamente era l'inventore delle malte per affresco a pozzolana, che poi un secolo dopo avranno tanta fortuna. Tale sicurezza mi deriva dagli affreschi esterni della Farnesina che formano le riquadrature degli archi della loggia. Tuttora questi affreschi sono in buono stato con intonaco a pozzolana. Seguendo nella sua decorazione Peruzzi lasciava gli archi interni (lunette), con arriccio già secco, a Sebastiano del Piombo (secondo artista per ordine cronologico tecnico) che applicava le sue esperienze tecniche in un ambiente poco simile alla sua Venezia dove con certezza doveva avere operato ad affresco con condizioni climatiche differenti.

Analizzando dunque l'opera di Sebastiano, possiamo dare i seguenti rilievi: Sebastiano trovava nelle lunette a lui assegnate uno spazio obbligato nel fattore compositivo, ma già risolto tecnicamente, cioè con l'arriccio del supporto che non dava pensieri per il ritiro paro della malta che vi appose. Le rimaneva solo il calcolo delle giornate lavorative in ragione della sua rapidità operativa e del clima ambientale stagionale. Posso affermare con certezza che la

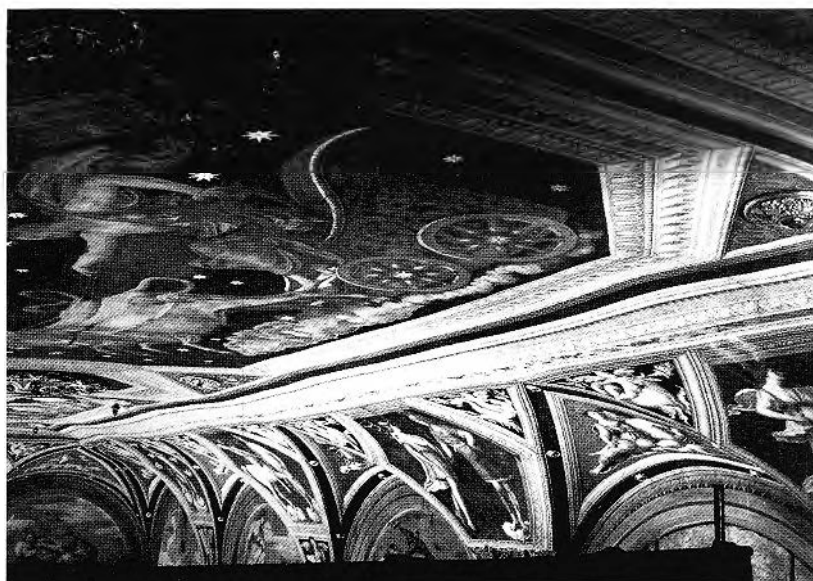


FIGURA 3. Sala della Galatea, dettaglio del soffitto dipinto da Baldassare Peruzzi.

grande testa nell'ultima lunetta è opera del Peruzzi in quanto la porzione di arriccio grezzo sul quale risiede la testa monocroma ad affresco costituisce la chiusura, nella parte centrale della lunetta, dell'ingresso che dava accesso alla platea salendo una scala risiedendo dietro di essa. A tale conferma vi sono le aggiunte di malta per completare la decorazione degli archi dopo la rimozione della platea. Dunque, Sebastiano, arrivato a questa lunetta, concordando con altri, rispettava l'opera la quale si riassume nella sua impressionante forma solo dal basso, perché dall'alto, sull'impalcatura, è quasi illeggibile. Questa illeggibilità è data dalla grezzezza dell'arriccio che attende ancora un intonaco.

Dopo questa felicissima esperienza pittorica di sicura novità policroma per l'affresco delle altre scuole lì presenti, Sebastiano scendeva per decorare i grandi riquadri sottostanti. Qui, secondo la mia indagine, Sebastiano si doveva essersi posto il problema tecnico di esecuzione in modo sequente: si trovava di fronte ad un ambiente quasi all'aperto, in riva al Tevere (bisogna ricordarsi che all'epoca del lavoro la loggia, ora chiusa e separata dal fiume dal grande argine di bonifica, oltre ad essere aperta era al livello del Tevere). Quindi, Sebastiano, nel suo esame tecnico, credette, viste le grandi dimensioni dei riquadri, di scegliere come migliore preparazione per affresco una tecnica sperimentatissima in Venezia a lui molto congeniale. Usò quindi un intonaco denominato pastellone, intonaco, a detta di molti specialisti, usato sulle facciate delle case veneziane, che, come conferma il Professor Muraro (negli atti del congresso di Villa I Tatti, Firenze, di 1983), erano totalmente dipinte e, come io ho potuto constatare, era in uso nella scuola veneta ad affresco (ne fa testo il frammento di affresco della *Venere* oggi nella Pinacoteca di Venezia attribuita a Giorgione).

Il pastellone è già riportato da Plinio e Vitruvio come malta di preparazione per i mosaici. Esso si compone di calce, sabbia e mattone pesto; il suo colore è violaceo e ben si addice agli incarnati della scuola veneta. La sua qualità secondo il mio parere, sta nell'alto spessore e nella molteplice frastatura che lo trasforma in marmoridea (o finto marmo). Viene levigatissimo, e gettato sul muro con poche giornate lavorative senza arriccio. Dopo il poco felice inizio tecnico del *Polifemo* (Fig. 4), si può dedurre che per il seguito Sebastiano doveva essersi troppo fidato della sua veloce esecuzione pittorica, molto valida sulle lunette eseguite con grande maestria pittorica policroma e con colori rari ed inusitati nelle altre scuole di affreschisti. La sua tavolozza doveva avere meravigliato gli altri artisti, presentando una nuova lezione di tecnica policroma. Non mi risulta che la policromia veneta di Sebastiano fosse in uso in Roma prima di lui. Quindi, novità assoluta che deve avere influito molto negli artisti di passaggio a Roma in seguito. Sicuramente, dai resti di questo pastellone trovati sotto *la Galatea* di Raffaello (Fig. 5), Sebastiano doveva avere eseguito con cattivo risultato un primo affresco della *Galatea* adiacente al *Polifemo*. Affermo, con certezza di lettura tecnica, che Raffaello la demolì, rifacendo lo stesso soggetto (od un altro) coll'attuale capolavoro (Fig. 6).

La sfortuna tecnica di Sebastiano nei due affreschi si può riassumere così: Sebastiano, poco pratico del clima romano, sceglieva il pastellone, dipingendo con poche giornate lavorative. Il pastellone è una malta molto difficile da impastare, e quindi difficile da livellare, anche per poche giornate lavorative. Il solo vantaggio è il suo alto spessore e la sua notoria resistenza all'umidità. A mio avviso il fattore incognito deve essere stato il volubilissimo clima romano. Si sa che anche in pieno inverno il sole di Roma scotta,



FIGURA 4. Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, durante restauro. Sala della Galatea.



FIGURA 5. Muro di sotto alla *Galatea* di Raffaello, durante restauro. Sala della Galatea.

anche se di breve durata. Con certezza l'affresco doveva essere stato fatto con un clima non freddo. Non dimentichiamo che siamo all'aperto in riva al Tevere, quindi un clima poco raccomandabile d'inverno. Certo, il sole di Roma dovrebbe avere avuto il suo ruolo negativo sulla nuova tecnica, rimediata a secco per il *Polifemo*, ma di contestazione per la *Galatea*. Si pensi che, seguendo il pastellone, gli affreschi di Sebastiano dovevano proseguire fino al pavimento (come dopo il distacco della decorazione ottocentesca si può ora constatare e dopo il quale è stato possibile dedurre la contestata esecuzione della prima *Galatea*) (Fig. 7). Oltre questo singolare intonaco direttamente applicato al muro, Sebastiano, introduceva in Roma una policromia mai usata ad affresco nel sud con un azzurro di tonalità chiara brillante applicato direttamente sull'intonaco senza preparazione. Anche il Peruzzi abbozzò questo impiego sul soffitto, non in computura totale ma in tratteggio. Al contrario, Sebastiano lo impiega a campitura grassa e totale, sia nelle lunette sia sul *Polifemo*. Oltre all'azzurro, novità per l'affresco in Roma, Sebastiano introduceva i colori verdi intensi a posto della classica terra verde, ed il morellone in funzione di lacca, con il quale spesso forma dei meravigliosi cangianti con molta grassezza.

Alla sola distanza della larghezza della parasta firmata P. Marescotti, e alla medesima altezza, intervenne Raffaello che dopo avere demolito il pastel-



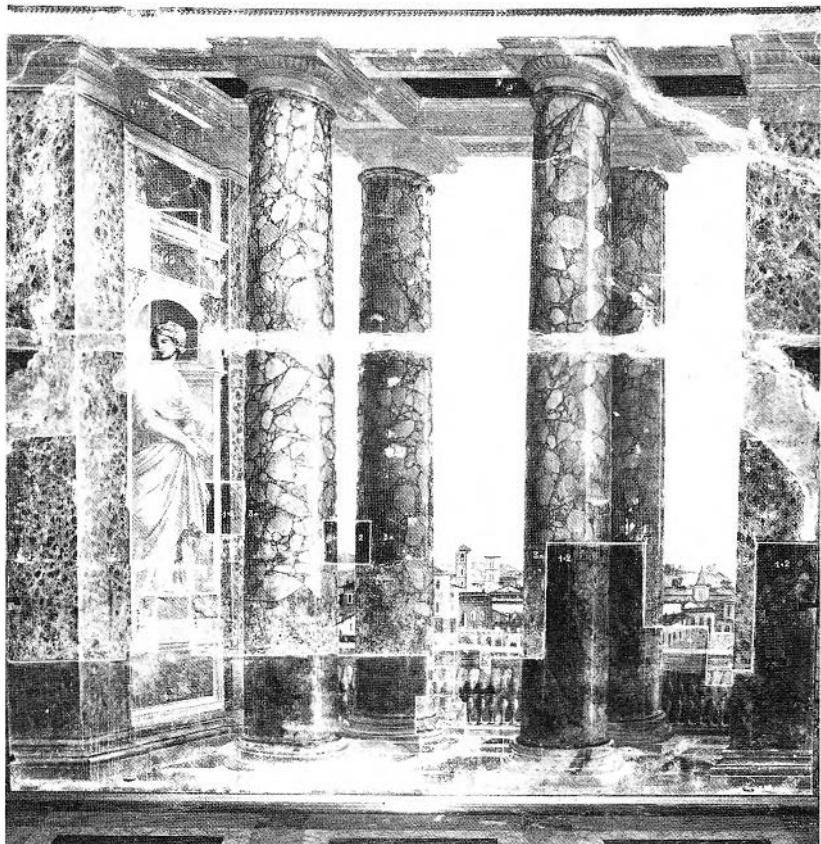
FIGURA 6. Raffaello, *Galatea*, prima del restauro. Sala della Galatea.

lone di Sebastiano (con o senza la prima *Galatea*), lavorava con la tecnica regolare dell'arriccio più intonaco e con molte giornate lavorative, che fa pensare ad un clima caldo. Raffaello iniziava con una piccola decorazione a greca oggi scomparsa perché la malta fu limitata dalla cornice di peperino; con tecnica da maluale primitivo e con una tavolozza molto sicura (colori naturali non molto spessi): quindi, conoscenza tecnica profonda (forse dettata dalla disgraziata esecuzione precedente di Sebastiano, rimossa, e presente accanto). Sono convinto di questa mia asserzione, perché oltre le prove di carattere tecnico citate, pongo alla attenzione, che nonostante la stretta vicinanza di una opera così rivoluzionaria, più tardi nel campo tecnico policromo Raffaello e la sua scuola in quell'ambiente non tentano minimamente un compromesso policromo. Sono convinto che, Raffaello intervenne come regista a ricondurre un equilibrio che si andava perdendo tra la decorazione del Peruzzi e quella pittorica di Sebastiano. Il merito di Sebastiano va significato, oltre che per la prodigiosa policromia veneta, anche per la libertà della sua esecuzione, evidente spesso nei dettagli (uccelli, paesaggi). Sebastiano non usava né disegni preparatori, né spolveri e grafiti, ma lavorava in estemporanea esecuzione. Il grafito riguardava solo la forma esterna delle figure. Il resto era in piena libertà. Al contrario, Raffaello, nella *Galatea*, usava sia il grafito (o incisione), sia lo spolvero. Quanta differenza di esecuzione e quali differenti temperamenti!



FIGURA 7. Muro di sotto al *Polifemo* di Sebastiano del Piombo, durante restauro. Sala della *Galatea*.

FIGURA 8. Sala delle Prospettive, dettaglio del paesaggio dipinto da Baldassarre Peruzzi.



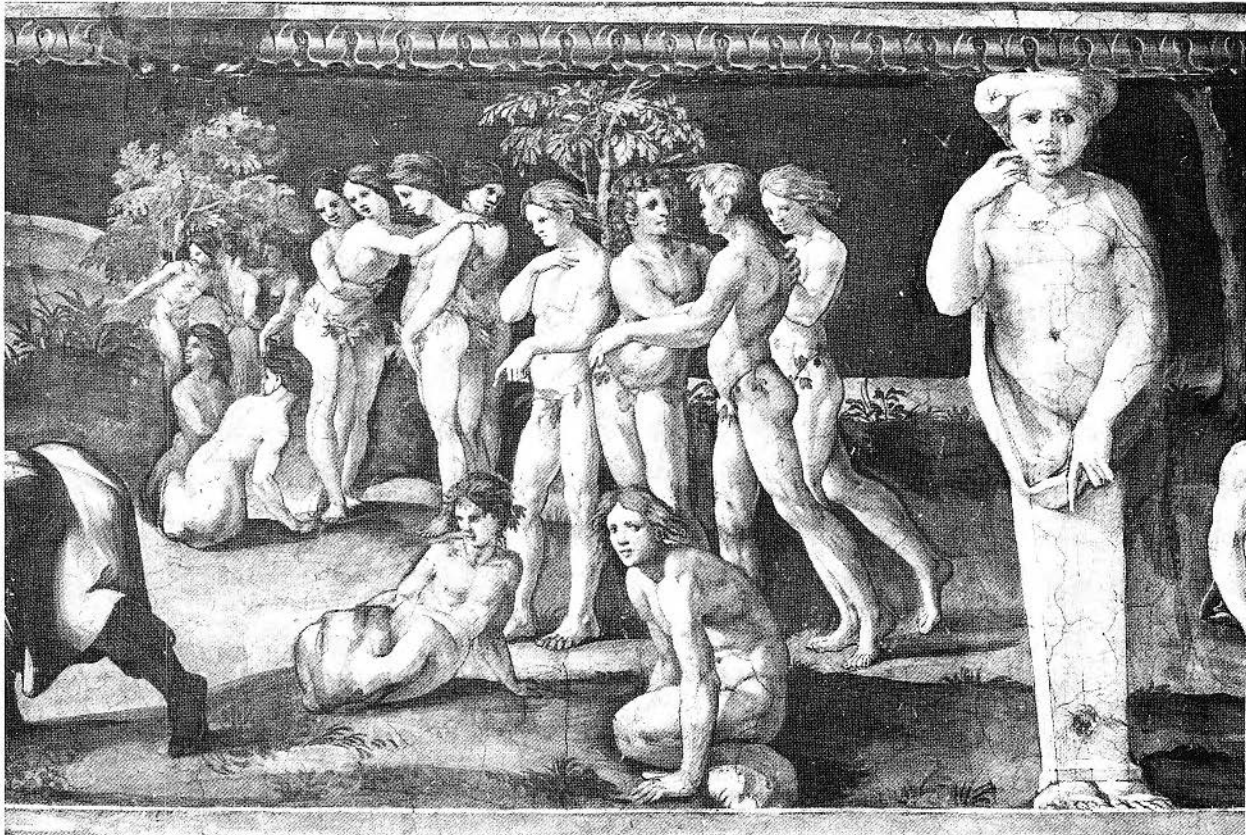
Queste due bellissime opere saranno di grande influenza sui pittori che operano in seguito nella Farnesina. Entro queste influenze pittoriche tecniche che i due artisti procureranno negli altri decoratori, si può con certezza asserire che il Peruzzi fu il più influenzato dalla rapidità tecnica e policroma (ma non stilistica) di Sebastiano. Per confermarlo, bastano i paesaggi realistici e privi di spolveri o grafiti, eseguiti nella Sala delle prospettive (Fig. 8), rivelatesi in tutta la loro estemporaneità dopo il restauro che ne ha rimosso la spessa ridipintura. Il fregio soprastante è condotto con velocità esecutiva di enorme bravura, ma è di primitiva policromia, e con fondali in azzurro a secco, con preparazione scura ad affresco sottostante, e le molteplici figure che vi compaiono sono spesso dipinte fuori delle incisioni (Fig. 9). Non vi sono giornate lavorative. Lavoro dunque portato a termine con la classica pontata, cioè, con semplici aggiunte di malta. Sulle prospettive Peruzzi usa malta mista (calce, sabbia e pozzolana). La tecnica a pontata permette molta velocità di esecuzione, ma pone bene in rilievo l'attaccatura policroma delle varie pontate che si susseguiranno. Al contrario, la tecnica a campata evita questa variazione di colore.

Nella sala accanto Sodoma, collaboratore di Raffaello, rivela negli affreschi delle *Nozze* lentamente la sua metamorfosi stilistica che dalla scuola Leonardesca settentrionale lo conduce in quella Raffaellesca di

stampa romana. Sodoma è l'unico che usa gli azzurri veneti, però con preparazione bianca ed a tratteggio (purtroppo oggi molto lacunosi come tutti i colori in seconda mano su affresco: vedere l'attività di Cimabue e Giotto ad Assisi, e dello stesso Sodoma). È da tutti saputo che i colori messi in seconda mano ad affresco sono destinati a cadere.

Nell'analisi ricognitiva dalle opere non restaurate, quale il piccolo fregio del Peruzzi e della Sala della Psiche, in compimento di analisi preventiva di restauro, segnaliamo le seguenti osservazioni: nella Sala della Psiche mancano i fondali azzurri a secco, che purtroppo un secolo fa furono rimossi per sbaglio dal restauratore incaricato del consolidamento della volta. Tale incredibile sbaglio ha messo molto bene in evidenza la conduzione dei lavori, abbinata di diversi artisti, scoprendone le diverse giornate lavorative. Attualmente con grande chiarezza si notano le reseature operate sulle giornate lavorative di Giovanni da Udine, fatte ancora fresche, per inserire su di esse piccole parti delle figure nelle vele adiacenti. Inoltre si notano la contemporaneità esecutiva dei due artisti che lavoravano nella vela delle tre grazie. Sul piano stilistico invito a puntualizzare quale enorme sapienza tecnica che Raffaello impiegava nello stringimento dei modellati rispetto agli allievi, e particolarmente nella *Galatea*. Questa puntualizzazione, sicuramente determinata dalla influenza pittorica di Sebastiano,

FIGURA 9. Baldassare Peruzzi, dettaglio del fregio. Sala delle Prospettive.



consiste di una leggera tonalità fredda immessa nel colore degli incarnati, tanto naturale nella scuola veneta. Con tale metro di analisi visiva policroma si potrebbe prendere in seria considerazione l'attribuzione a Raffaello delle figure modellate come sopra descritte che appaiono nella Sala della Psiche. Per completare la descrizione tecnica di tale complesso decorativo, debbo dire che molta meraviglia destano i festoni di fiori, frutta e verdure di Giovanni da Udine, compiuti con una sola giornata lavorativa e senza un pentimento.

Faccio rilevare che a proposito dello studio della luce delle pareti da parte dell'artista esso appare evidente in questa sala negli affreschi in controluce, e nella Sala della Galatea dove il Peruzzi ne fa uno studio particolare di rinforzo simulato della luce. Infine, il piccolo fregio (Fig. 9), ma grande capolavoro del Peruzzi, che spesso viene ignorato dai non addetti ai lavori – e che io in analisi preventiva di

restauro ho potuto esplorare ed ammirare; esso si svolge in sequenza su quattro pareti di una sala molto buia, ma che la sapienza tecnica del più grande maestro dell'affresco ci ha tramandato, intatto e luminosissimo in ogni parte qualunque sia la sua posizione, privo di pentimenti e di giornate lavorative, dovuto al calcolo attento della immissione di malta a pontata del suo mattino. È un nastro di nudi sapientemente modellati in una policromia delicatissima, senza una affievolitura policroma a tutt'oggi, insomma, una vera perfezione di esecuzione tecnica pittorica. Il fondale resta ancora nella schema primitivo come per i fondi oro, con l'azzurro a colla su preparazione ad affresco. Stando le condizioni della volta in un clima avverso e non ideale per la conservazione e vedendone il perfetto stato a tutt'oggi, si può confermare che ogni artista, per suo conto, doveva avere studiato positivamente il problema che riguardava la tecnica del suo affresco.